



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

IMÁGENES DE LO EXTRANJERO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE PROPAGANDA POLÍTICA (1808-1814)

Emmanuel LARRAZ

(Université de Bourgogne, Dijon)

Recibido: 03-04-2013 / Revisado: 04-04-2013

Aceptado: 10-04-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: Se ofrece en este trabajo una visión crítica sobre la imagen de lo francés y lo inglés en el teatro político español durante los años de la Guerra de la Independencia. En este teatro, lo francés se representa como la fuerza del mal, frente a los españoles, cuya causa está protegida por la divinidad. Con un sentido opuesto, sin embargo, aparece la imagen de lo inglés.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Guerra de la Independencia, propaganda antifrancesa, imagen inglesa.

IMAGES OF THE FOREIGNER IN THE SPANISH THEATER OF POLITICAL PROPAGANDA (1808-1814)

ABSTRACT: A critical vision is offered in this work on the image of the French and the English in the Spanish political theater during the years of the War of Independence. On these plays, the writers do not hesitate to portray the French as representatives of the forces of evil while the Spanish cause receives divine protection. With an opposed sense, nevertheless it appears the image of the English.

KEYWORDS: Theatre, Spanish War of Independence, Anti-French Propaganda.

Durante la Guerra de la Independencia el factor psicológico tuvo una importancia excepcional en una España en la que, por una parte se enfrentaban las dos grandes potencias de la época, Francia e Inglaterra, y por otra luchaban entre sí, en una verdadera guerra civil, *serviles* y *liberales*. Se trataba, como bien comprendió un general francés, de «una nueva guerra en la que los hombres son más importantes que el territorio y la moral más que la fuerza natural» (Foy, 1827: 192).

Era fundamental tratar de «orientar la opinión pública» como se decía entonces, ya que existía una gran confusión por la circulación de noticias contradictorias, la propagación de bulos, la presencia de bandos del gobierno que se pegaban en las esquinas, la multiplicación de papeles impresos que se leían públicamente. En esta lucha por la «orientación de la opinión pública» el teatro desempeñó un gran papel por su poder de persuasión que ya había sido reivindicado por los ilustrados como Leandro Fernández de Moratín y en el que, hasta cierto punto, se ha seguido creyendo a lo largo de los siglos XIX y XX, y hasta hoy.

Ya no se trata, hoy día, por supuesto, de competir en audiencia con otros medios de comunicación que son verdaderamente masivos, pero no deja de llamar la atención que un dramaturgo actual tan pesimista como el sueco Lars Norén, que muestra en su obra toda la miseria de la sociedad en la que vivimos, declare mantener la esperanza de ser oído por los dirigentes del mundo y contribuir modestamente a una toma de conciencia y a cierto cambio.

En las ciudades españolas de principios del siglo XIX, la influencia del teatro era grande por ser entonces un espectáculo verdaderamente popular. También, por eso mismo, seguía teniendo enemigos acérrimos que lo consideraban como profundamente inmoral y exigían su cierre en tiempos de guerra. En el caso de Cádiz la necesidad de volver a abrir el teatro, cerrado desde el 30 de enero de 1810, se expuso de manera muy elocuente en un artículo del *Semanario Patriótico* (de diciembre de 1810) en el que se recordaba que no sólo era «un ramo interesante de la literatura, sino también una de las atenciones más delicadas de la policía de las ciudades» y «un instrumento muy poderoso en manos de la política». Y el articulista, ardiente defensor, como decía, de «la revolución heroica fundada en el espíritu público», seguía con una brillante defensa del teatro, capaz, según él, de «inspirar el patriotismo que vive y se alimenta de espectáculos para la vista, de ficciones para la imaginación y de ejemplos para la memoria».

He dedicado mi tesis doctoral, leída hace ya algunos años, al estudio de las relaciones complejas que se establecieron entre teatro y política durante la Guerra de la Independencia (Larraz, 1988) y me ha parecido interesante la sugerencia que se me hizo de centrarme, en este congreso, en el análisis de las imágenes de lo extranjero en el teatro de propaganda política de aquella época tan convulsa.

Inmediatamente me di cuenta de que, si se prescinde de la representación tradicional de romanos o moros en obras patrióticas anteriores a 1808 (que a veces podían recobrar una sorprendente actualidad por analogía de las situaciones evocadas con el presente de la puesta en escena) y en las que se buscaba ante todo el exotismo y la riqueza de los trajes, las imágenes de lo extranjero en las obras nuevas, «análogas a las circunstancias», se limitaban casi exclusivamente a la puesta en escena de los franceses y de los ingleses que, según el punto de vista del dramaturgo y el bando en el que se situaba, eran adulados o ferozmente satirizados. Ahora bien, como muy acertadamente dice la investigadora Ana María Freire, si «la España libre se planteó el teatro como ataque», en la ocupada, «el carácter de las funciones fue más sosegado, aunque no por ello menos dirigido» (2008: 93). Por eso vamos a ver que se evoca a los ingleses únicamente en la España que yo

llamo «insurrecta», donde se escribieron muchísimas obras contra los invasores franceses y algunas pocas para intentar exaltar la nueva alianza con Inglaterra.

¡DEL INGLÉS AL FRANCÉS QUÁNTA DISTANCIA!¹

Hasta entonces, la guerra contra Inglaterra a la que España se había visto arrastrada por el Pacto de Familia, había sido un desastre. Después de la derrota de Trafalgar, en 1805, se vio claramente que España ya no podría controlar el comercio con las colonias y se sabía que los ingleses que dominaban las vías marítimas se aprovechaban para intensificar el contrabando. La cuestión del comercio con América era muy sensible y más en una ciudad como Cádiz donde muchos seguían recelando de los británicos, nuevos aliados oficiales, pero acusados de mirar sobre todo por sus propios intereses. Alguna huella quedaría por otra parte de las violentas campañas de propaganda contra los ingleses fomentadas por los franceses que los ridiculizaban en caricaturas y los acusaban de egoísmo. Estas campañas siguieron después de 1808 en las regiones controladas por los franceses, como Cataluña, por ejemplo, donde el *Diario de Barcelona* (9 de febrero de 1809) afirmaba que había que desconfiar de ellos «por la diferencia de lenguaje, de costumbres y de religión». En la España insurrecta, también había cierta suspicacia y precisamente por eso intentaron dar de los nuevos aliados una imagen más amable y generosa. Uno de los primeros dramaturgos que presentó a Inglaterra como un aliado desprendido y desinteresado fue don Gaspar de Zavala y Zamora que escribió entonces, «con una precipitación indispensable», según declaraba en el prefacio, un drama alegórico en un acto, *La Sombra de Pelayo o El día feliz de España*, «representado en el Coliseo del Príncipe, en celebridad del cumpleaños de nuestro amado Rey y Señor don Fernando VII».

Notemos ante todo que Zavala y Zamora no duda en recurrir a la alegoría, desterrada de los escenarios por los neoclásicos, confiando en su poder didáctico para explicar mejor el sentido de la lucha que está escenificando. La víctima es España que aparece al principio, personificada por una matrona con cadenas, y sus enemigos son el Despotismo (que muy claramente se refiere a Godoy) y la Intriga Francesa. En la escena cuarta y última de este breve drama, el Despotismo, dialogando con la Intriga Francesa, su cómplice, le recuerda cómo siempre había seguido sus órdenes y siempre había tratado de desprestigiar la política inglesa:

Tú sabes bien, cuánto serví a la Francia
y cuánto he protegido sus designios:
yo la envié diez y seis mil guerreros
que sus armas auxilian: he acudido
a sus urgencias con crecidas sumas,
sin embargo de ver estos dominios
en la mayor miseria. Yo hice odiosa,
con libelos infames y fingidos,
la Bretaña a mi Rey: os di las llaves
del reyno Lusitano...

Después, la Sombra de Pelayo que ha venido a sacar a España de su letargo, evoca con ella el brillante porvenir que espera a las dos naciones finalmente unidas en la lucha

¹ Verso (Acto II, escena III) de *El triunfo de Talavera* (Guerrero, 1809: 26).

contra el enemigo común. Augura la vuelta del «adorado Príncipe Fernando» y el triunfo definitivo sobre «el pérfido francés»:

Alza al Olimpo
esa abatida frente: reconoce
en tu adorado Príncipe el alivio
de tus amargas penas; pues el cielo
desde su caos destinarle quiso
para delicia y ornamento tuyo:
mandará sobre ti, y un día, unidos
a la grande Nación de los Britanos
serán llamados tus valientes hijos
domadores del mundo...

Tan necesario pareció entonces popularizar esta nueva orientación de la diplomacia española, que Zavala y Zamora le dedicó otra obra corta en un acto, *La Alianza Española con la Nación Inglesa*, alegoría cómica que se representó también en el teatro del Príncipe muy pocos días después de la primera alegoría, el 31 de octubre de 1808. Esta insistencia en presentar a Inglaterra como una aliada ejemplar se justificaba, como ya dijimos, por la necesidad de combatir la suspicacia con respecto a la política de los ingleses que aprovechaban el debilitamiento de España para introducir mercancías en la Península. Esta obrita escrita sin duda con la precipitación que exigía la guerra, dista mucho de ser una obra maestra pero es muy interesante desde el punto de vista político.

Se exponía con gran claridad, gracias a las alegorías, el dilema de la política española que, al oponerse a Francia, debía forzosamente someterse a ciertas exigencias de Inglaterra sin la ayuda de la cual era muy difícil imaginar que se podría echar a los invasores. Zavala y Zamora defiende la nueva alianza y recuerda que, al dominar el mar, Gran Bretaña podía interrumpir en cualquier momento el comercio español con América. La «alegoría cómica» muestra que dicha interrupción tendría consecuencias económicas y políticas enormes: la ruina de España y el derrumbamiento rápido del imperio. Al levantarse el telón, ya se presenta a los espectadores la visión desolada de la ruina de España, después de años de alianza con Francia. El escenario representa «una selva espesa» y está el Orgullo Francés contemplando, exultante, el resultado de sus intrigas. Ha logrado arruinar la actividad económica de España y su decadencia se expresa de manera alegórica, mostrando cómo los personajes de la Industria, el Comercio y la Agricultura están profundamente dormidos. La Abundancia sale luego al escenario para explicar al público que había tenido que huir de «la noble Hesperia» porque «las dobles artes» del Orgullo Francés «habían corrompido su sencillo y noble corazón». El arrogante Orgullo Francés que sigue ofreciendo su «pérfida amistad», le recuerda a España que está a punto de perder las colonias donde hay conatos de sublevación, «temblando ya su pabellón activo»:

Vuelve los ojos a tu triste estado
Vuélvelos a ese golfo cristalino
Siempre cubierto de Britanos leños
Que de sus ondas tiene el señorío.
Vuélvelos, ahora de llorar pasados,
A los indianos climas, cuyos riscos
En oro puro y en preciosas perlas
Tributo os dieron los pasados siglos,

Sin comunicación con vuestro suelo,
Temblando ya su pabellón activo
(Escena III)

La solución sugerida por esta pieza de propaganda está en la modificación de las alianzas para acercarse definitivamente a Inglaterra. Este acercamiento nuevo entre las dos naciones se expresa visualmente en el último cuadro (Escena VI) que muestra, a los pies de un retrato de Fernando VII, «cubiertos de un mismo manto y coronados de un mismo laurel, los escudos de España e Inglaterra, enlazados con la banda o cingulo de la fe; saliendo de su boca este lema: Mientras la fe os una, seréis invencibles».

Una fineza de la Inglaterra o sea La libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte es un drama original en tres actos, de don Félix Enciso Castrillón, que se representó en el teatro de «la Muy Noble y Leal ciudad de Cádiz, el día 4 de junio de 1809, en celebridad de los días de nuestro augusto aliado el Señor Don Jorge III» y estaba dedicado al Señor don Diego Duff, Cónsul General de S. M. Británica en dicha ciudad. Félix Enciso Castrillón que fue profesor de literatura en el Real Conservatorio de Música y profesor de retórica y poesía en el Seminario de Nobles y en la Universidad de Vergara, era un escritor bastante prolífico. Se le atribuyen sesenta y nueve obras de teatro, algunas originales, otras refundidas o traducidas del francés, de las cuales ocho son de propaganda política:

El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño (1808)

La defensa de Gerona, comedia original (1808)

Una fineza de Inglaterra o sea La libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte (1809)

Las cuatro columnas del trono español, opereta alegórica (1809)

El escarmiento de traidores y defensa de Valencia, comedia original (1808)

Las vísperas sicilianas, comedia antigua refundida, representada en el teatro del Príncipe el 13 de septiembre de 1813.

La comedia de repente, pieza en un acto, original, representada en el teatro del Príncipe el 4 de octubre de 1814.

El teatro sin actores, pieza en un acto, representada en el teatro del Príncipe el 4 de noviembre de 1814.

Precede al texto de *Una fineza de Inglaterra...* una interesante reflexión del dramaturgo sobre la dificultad de llevar al teatro los acontecimientos de la guerra, la realidad más inmediata, teniendo que «reducir al espacio de dos horas lo que sucedió en muchos meses, con tal arte que el espectador sin hacerse ninguna violencia dixese: esto no fue así, pero así pudo ser». También deja claro que le fue imposible observar en este caso las leyes establecidas para la comedia y la tragedia y que por eso escribió un drama, «pues nadie duda que los dramas están exceptuados de ellas, y mucho más aquellos que como éste refieren un hecho histórico». En este caso el acontecimiento histórico en el que se inspiró para ofrecer un obsequio al «augusto aliado», al Rey de la Gran Bretaña, era la intervención de barcos ingleses para devolver a su patria una parte de los 15 o 16.000 soldados españoles que en 1807 habían sido enviados al Norte de Europa, bajo el mando del Marqués de la Romana (1761-1811) para ayudar al ejército francés.

En el drama ya citado de Zavala y Zamora, *La Sombra de Pelayo o El día feliz de España*, ya se aludía a este envío de tropas españolas al Norte, presentándolo como una prueba más de la hipocresía de Francia que, siendo la aliada de España, intentaba de esta manera debilitarla:

..... Sabe iniquo
Que ha tiempo ya que decretó, ambicioso
La posesión de España o su exterminio.
A este fin procuró debilitarla,
Sacando de su seno el fementido
La flor de sus ejércitos: llevólos al Norte frío
Y ¿cuándo? cuando ya se gloriaba
De haberlo conquistado y sometido.
(Escena IV)

En el drama de F. E. Castrillón se exalta la generosidad de Inglaterra contraponiéndola a la abominable conducta de Francia. Y cuando los franceses insinúan que «las guineas inglesas» han sobornado a los españoles, el general se ofende y contesta que, al contrario, hay que admirar «la nobleza del proceder» de los nuevos aliados:

General español:
Sabed que la Inglaterra
Olvidando es enemiga
De quien su enemiga era,
Se muestra tan generosa
Que a la triste Patria nuestra
Devuelve sus caros hijos.
Advertid la diferencia
Que hay del Inglés al Francés.
Vosotros nos hacéis guerra
En el seno de la paz.
Y el Inglés sabe, en la guerra,
Hacer finezas de amigo.
(Acto II, escena XII)

El dramaturgo sabía por experiencia, como lo escribió en el prólogo, que «el público pide cierta viveza en los finales de los actos» y por eso introdujo «una corta batalla al final del segundo acto» con irrupción de militares franceses en el escenario, perseguidos por los españoles mientras se descubría una marina y juraban lealtad a la Patria y eterna gratitud a los ingleses.

El tercer acto que escribió el dramaturgo, sabiendo que «el teatro exige que la acción sea entera, es decir que quede concluida», evocaba la llegada a España. Como la acción languidecía, trató de animarla poniendo en escena el patético reencuentro de un anciano con su heroico hijo. El «colorido teatral» se lograba con la representación del desembarco «con todo el aparato posible de música, pueblo...». Al final se dio un fin de fiesta «en el que se cantaron varias piezas escogidas y se concluyó enlazando las banderas de ambas naciones y dándose los brazos los Gefes en símbolo de la estrecha amistad que nos une».

Sabemos que este drama que exaltaba la alianza con Inglaterra se representó en otros teatros y por ejemplo en el de La Habana el martes 12 de febrero de 1811. En Palma de Mallorca, según los periódicos de la época, se dio otra obra inspirada en la vida del Marqués de la Romana: *La heroica fuga del Marqués de la Romana con su ejército del Norte para defender su patria*, representada los días 21 y 22 de junio de 1812. Se volvió a representar de nuevo en septiembre de 1813 bajo el título menos ingenioso de *El embarco de las tropas del Norte al mando del Marqués de la Romana*. Según Miguel S. Oliver, el autor de esta obra

debía de ser Vicente Rodríguez de Arellano que estaba entonces refugiado en Mallorca donde por otra parte había sido enterrado el Marqués de la Romana, en 1811, «con todos los honores militares».

La fiel gratitud de Valencia, «pequeño drama alegórico» por don Ventura Madero y Montoliu, publicado en Valencia en 1811, es otra obra de propaganda a favor de la amistad con Inglaterra. Los protagonistas son Valencia, sus Hijos, el Turia y la Inglaterra «figurada por un gallardo joven». El Turia que lleva la voz cantante les explica que todos han sido convocados para tributar los afectos de su fiel gratitud «al británico Monarca que tan pródigo y excelso, tan dadivoso y tan pío se muestra». La gratitud se expresa en el escenario de una manera muy vistosa por unos corazones encendidos que los hijos de Valencia llevaban ocultos y que sacan de improviso para colocarlos a los pies de Inglaterra:

Van saliendo el Turia y Valencia acompañando a sus hijos que ocultamente traerán, cada uno, un corazón encendido y ardiendo en llamas, que a su tiempo presentarán.

La obrita termina con la aparición del retrato de Fernando VII, ante el cual todos se prostran mientras canta el coro unos versos que exaltan la unión de las dos naciones:

Gloria al Británico Rey
Que protege a sus aliados,
Gloria al Rey aprisionado,
Gloria, gloria a su Nación.
Viva eterna su memoria,
Pues que la guerrera España,
Unida a la gran Bretaña
Triunfa de Napoleón. . .

Era lógico que la acción del general que encarnaba el poder militar de Gran Bretaña en España, Arthur Wellesley, lord Wellington y futuro Duque de Ciudad Rodrigo, fuera también exaltada en varias obras de teatro que evocaban algunas de sus victorias más sonadas: *El Triunfo de Talavera* (1809), drama heroico en dos actos, por el Doctor don José Guerrero, *La batalla de los Arapiles o Derrota de Marmont* (1813), drama en un acto por don Francisco Garnier González, *La Gran victoria de España en los campos de Vitoria* (1813), «comedia sin fama» de Antonio Valladares de Sotomayor.

Según los historiadores, la batalla de Talavera entre las fuerzas francesas al mando de José Bonaparte y el ejército británico ayudado por las divisiones españolas del general Cuesta, fue una batalla enconada y sangrienta, que duró dos días, del 27 al 28 de julio de 1809 y cuyo resultado no quedó claro. Parece ser que las pérdidas francesas fueron más abundantes, pero ambos bandos cantaron victoria (Lovett, 1975: 323).

Es muy posible que Wellington compartiese la opinión de Napoleón de que el ejército regular español era «el peor de Europa» y se sabe que quedó defraudado por las pocas aptitudes del general Cuesta y por la desbandada de las tropas españolas, precisamente en la batalla de Talavera. Según Raymond Carr, «como comandante en jefe —no quiso colaborar con los generales en otros términos— Wellington se resistía a considerar a las tropas españolas como un instrumento con el que podía contar en la batalla» (Carr, 1990: 114).

Sin embargo, por razones de propaganda y de exaltación nacionalista, en la obra de teatro *El triunfo de Talavera*, publicada en Murcia en 1809 y de la que no se sabe si fue

representada, el héroe es el general Cuesta que aparece mandando al ejército mientras que Wellington, «el honorable Arturo», sólo está en la reserva. Y mientras que también se mantiene en un segundo plano al jefe del ejército francés, a José Bonaparte, que aparece lamentándose de los muchos disgustos que le cuesta la corona, es el mismo general español quien se maravilla de la marcialidad y de la disciplina de sus soldados:

¡Qué esforzados que marchan mis soldados!
Al universo junto no lo temen.
La más exacta disciplina observan.
Parece encanto que en tan corto tiempo
Tan numerosa hueste se haya alzado
Que envistiendo al contrario con denuedo,
De sus manos le arranque los laureles
Sembrando la campiña de trofeos.
¿Pero de qué me admiro, si vigila
En nuestra guarda compasivo el Cielo?
(Acto II, escena VIII)

Se ve, pues, que la primera finalidad de esta obra de propaganda, que afirma el carácter sagrado de la lucha de los españoles, es reivindicar el papel del general Cuesta. También había que recordar, luego, la gratitud hacia la generosidad del gobierno británico del que se exalta el magnífico proceder, tan diferente de la monstruosa conducta de los franceses:

A eterna gratitud somos deudores:
El cielo recompensa los desvelos
Del gobierno britano, que mirando
Al Español valiente muy expuesto
A perecer por falta de recursos,
Y a ser la presa del coloso horrendo,
Generoso presenta quanto auxilio
Pudo proporcionar su fino anhelo.
.....
¡Del Inglés al Francés quanta distancia!
Aquel sin interés su rico seno
Ofrece liberal por ayudarnos
A conseguir el triunfo más completo ;
Y el otro aliado, monstruo abominable,
Del tirano mayor vil instrumento,
El horror y la muerte va sembrando.
(Acto II, escena III)

La batalla de los Arapiles tuvo lugar cerca de Salamanca y es así llamada por el nombre de dos lomas en la llanura donde tuvo lugar la confrontación, en julio de 1812, entre las tropas de Wellington y el ejército francés al mando de Marmont, que fue derrotado. A consecuencia de esta derrota tuvo José Bonaparte que abandonar Madrid donde entró el ejército libertador, capitaneado por Wellington, el 12 de agosto. La popularidad del general inglés alcanzó entonces una cota muy elevada que se refleja en el drama en un acto titulado *La Batalla de los Arapiles o Derrota de Marmont*, por don Francisco Garnier González, que se representó en el teatro del Príncipe el día 23 de julio de 1813. Este drama

hagiográfico se presentó como «la primera composición teatral hecha en Madrid en loor del célebre feld Mariscal Wellington» y se escogió, para encarnar su personaje, al actor más prestigioso, Isidoro Máiquez. La edición de Madrid (Imprenta de Álvarez, 1813) lleva una dedicatoria ditirámica del dramaturgo que dice ofrecer su obra «al más augusto, al más valiente y al más sabio de los hombres, triunfador sobre Massena, Marmont y el orgulloso Soult, libertador de la oprimida España y aún de la Europa entera».

Marmont queda ridiculizado al mostrarse cómo se negó, por pura vanidad, a esperar el refuerzo de las tropas que el Rey José quería sacar de Madrid. Se idealiza al contrario al personaje de Wellington, pintado como un hombre pacífico y generoso que incluso llegó a ofrecerle una tregua al vanidoso Marmont que éste rechazó. Toda la admiración por Wellington la expresa aquí el general de división Julián Sánchez que es el emisario que ha mandado a los vencidos:

El ilustre Wellington, el guerrero
 Más grande que la historia celebrada
 De romanos y griegos nos ofrece,
 El vencedor ha poco en Lusitania
 De ese Massena que llenó la Europa
 De admiración con una serie larga
 De cuarenta victorias, por mi labio
 Hoy te saluda general y te habla.
 (Escena III)

En esta pieza que es ya de corte claramente liberal, se presenta a Wellington como el castigo, el azote de aquellos tiranos que como Napoleón quieren encadenar a los hombres. El general aparece como el símbolo y el digno representante del gobierno inglés que sabe, con prudencia, reconocer y premiar los méritos de los ciudadanos. La función termina de nuevo como era costumbre con bailes y letrillas que celebran la unión de españoles e ingleses:

Honor a Wellington
 Honor a Inglaterra
 De la triste España
 Protectora tierna;
 Y a Jorge tercero
 Cuya real firmeza
 Juró al Corso horrible
 El odio y la guerra.

Coro

Al héroe cantemos
 Que venció en la lid
 Los fieros gigantes
 Del Sena y del Rin.

La «comedia sin fama» de don Antonio Valladares de Sotomayor, *La Gran victoria de España en los campos de Vitoria*, publicada en Madrid en 1814, es según su prolífico autor, el número 102 de su producción. La dedica al Señor Don Francisco de Longa... Coman-

dante General de la Sexta División del Cuarto Ejército, uno de los protagonistas de la decisiva victoria de los aliados ingleses, españoles y portugueses sobre las tropas francesas que ya habían empezado su retirada. Esta última derrota, el 21 de junio de 1813, significó de hecho el final del reinado de José I que ya tuvo que refugiarse en Francia. Lo primero que llama la atención es la premura con la que se escribió y puso en escena esta obra de propaganda que ya se representaba en Madrid el 29 de julio, es decir un poco más de un mes después del acontecimiento histórico en el que se inspiró. Es como si, de manera paradójica, esta representación en el teatro sirviera de prueba, de confirmación de que esos hechos así ocurrieron verdaderamente, como si la versión del dramaturgo sirviera de certificación.

Antonio Valladares de Sotomayor tenía muchísima experiencia y un gran conocimiento del oficio de dramaturgo y eso fue lo que le permitió presentar en pocos días esta espectacular interpretación de una batalla tan decisiva como fue la de Vitoria.

Recordemos que más de treinta años antes, en la lejana temporada 1781-1782, suyo fue ya el mayor éxito como ha quedado demostrado por René Andioc (1976: 38), con *El mágico de Astracán*, una comedia que se representó en el teatro de la Cruz, 24 noches seguidas, del 25 de diciembre de 1781 al 17 de enero de 1782. Este dramaturgo pertenecía claramente al grupo de los escritores que como Zavala y Zamora, Comella, Laviano o Moncín, sabían conectar con el público popular y por eso mismo eran despreciados por los defensores de la estética neoclásica. Antonio Valladares de Sotomayor obviamente conocía muy bien las reglas de la estética neoclásica pero no solía acatarlas por saber que para atraer al público popular había que presentarle una gran variedad de acciones, lugares y épocas, con trajes exóticos y unos decorados sorprendentes y ricos. Si a veces aparenta seguir la estética neoclásica, como por ejemplo en la obra, también de propaganda política, titulada *Nuestro Rey Fernando 7º en el complot de Bayona*, en cuyo prólogo resalta que «respeto religiosamente las tres unidades de tiempo, lugar y acción», se ve que lo que sigue interesándole sobre todo es la tramoya, la iluminación y los movimientos de tropa en el escenario.

Lo mismo ocurre en *La Gran Victoria de España...*, obra de exaltación patriótica y buena prueba de ello es la larguísima acotación que indica, hacia el final del primer acto, cómo imaginaba el dramaturgo el decorado en el que iban a actuar los jefes de la coalición anti-francesa, Lord Wellington y los generales españoles Longa y Morillo. Como vamos a ver, todo debía concurrir a formar «un quadro con aptitud para captar la satisfacción de los espectadores»:

Selva corta: en lo último del foro estarán formadas varias filas de soldados que se introducirán dentro del teatro, para suponerlas de mayor extensión. En el penúltimo bastidor de la izquierda se verá la magnífica entrada de una gran tienda de campaña. Los que se suponen oficiales ocuparán sus puestos fuera de las filas con las espadas desembaynadas. Otros de más o menos graduación se pasearán lentamente por la escena, divididos en varios trozos de dos o tres personas cada uno, suponiendo que hablan entre sí; cuya muda representación se ejecutará con la circunspección correspondiente al respeto que merecen las armas y carácter de los que las mandan. Los instrumentos de boca emplearán el tiempo que intermedie hasta dar principio a la representación, con una música patética y marcial, la que será interrumpida por la de el agradable estruendo que causará un gran número de atambores y pitos que anunciará el arribo del Lord Wellington, y las voces que en su aplauso se dicen dentro; el que, precedido de un Edecán y seguido de los generales Longa y Morillo, y de otros gefes de menor graduación, se presentará en la escena

y ocupará el centro, Longa su derecha y Morillo su izquierda más abaxo de su persona; los demás se extenderán por ambos lados según su grado; quedando formado un quadro con aptitud para captar la satisfacción de los espectadores. Antes de empezar la representación, el Edecán pasará al bastidor de la derecha, y la seña que hará con su espada, impone silencio a las voces, al parche y a los pitos (Acto 1º, escena octava).

Igual de extensa es la acotación que se sitúa al principio del acto segundo sobre la representación de la batalla, con «selva larga... en lo último del foro, una cordillera de montecillos más y menos elevados con cañones y artilleros en ellos, fuego repetido de los que defienden y de los que embisten, luchan con la bayoneta calada...». Después de la victoria del ejército anglo-hispano-portugués, se precisa, al final del acto tercero, que Lord Wellington aparecerá a caballo, ricamente enjaezado, acompañado de Longa a su derecha y a su izquierda Morillo. Todos deben cruzar el teatro «haciendo su cortesía al real Retrato del Rey cautivo».

Por otra parte, en el desarrollo de la obra, Antonio Valladares de Sotomayor ha ido alternando hábilmente esos momentos de exaltación guerrera con escenas cómicas debidas a la actuación de personajes ridículos: un señor que había perdido el juicio y unos desgraciados afrancesados que se mueren de miedo. El alcance político está relacionado con el tratamiento de la figura de Lord Wellington que había sido nombrado generalísimo de los ejércitos aliados, lo que había provocado cierto malestar. El gobierno se había visto obligado a destituir al general Ballesteros que no quiso someterse a la autoridad de un extranjero. El dramaturgo se esmera pues en esta obra en afirmar el papel decisivo en aquella batalla de los generales españoles y enfatiza la indefectible unión entre España y Portugal con Inglaterra. Hace que sea el propio personaje de Wellington quien declare que forman un solo cuerpo. Él mismo insiste en presentarse, no como un superior, como su jefe, sino como un compañero y un amigo que se sitúa al mismo nivel:

... Yo soy vuestro compañero
Y amigo, más que vuestro gefe,
Naciones belicosas, honradas y
Formidables. El vínculo de la
Amistad es más noble que el de la
Hermandad, porque éste es como
Corpóreo, común con los brutos, y
Aquél intelectual, propio del
Hombre. . .
(Acto 1º, Escena Nona)

Para tranquilizar a los patriotas puntillosos y no herir su nacionalismo, también tuvo buen cuidado el dramaturgo de hacer que el Lord se inclinase ante el retrato de Fernando VII, reconociendo así su soberanía. Podía entonces acabar la función de manera apo-teósica y ruidosa, con «el agradable estruendo de los tiros, de los vivas, de la música y el cántico», mientras caía el telón.

LOS FRANCESES

Acabamos de ver que en la España insurrecta, a pesar de algunos roces por la arrogancia de Lord Wellington y algunas exacciones que se silenciaron, hubo un esfuerzo, y especialmente con el teatro, por glorificar la nueva alianza con los ingleses de los que se exaltaba la generosidad y la fineza. Los franceses que se habían esforzado en difundir entre los españoles una imagen negativa de los ingleses, recordando que no eran católicos, que habían sido los enemigos tradicionales y aparecían como competidores en el comercio con las colonias, no tuvieron el éxito esperado. Vamos a ver que lo que verdaderamente arraigó en el pueblo, y sobre todo después del 2 de mayo, fue el odio a todo lo francés.

Los franceses utilizaron el buen funcionamiento de los teatros en las ciudades que controlaban como un argumento para afirmar la superioridad de su cultura y tratar de legitimar así la ocupación de España en nombre de la *regeneración* de la nación. De allí que José Bonaparte siguiese tan de cerca la marcha de los teatros de Madrid, subvencionando el teatro del Príncipe, declarado Teatro Nacional, a pesar del poco dinero del que disponía. Y lo mismo hizo, en 1810, en el teatro de Sevilla después de su campaña victoriosa en Andalucía.

En Barcelona se volvió a abrir el teatro en 1810, después de dos años de cierre y se llegó a presentar un repertorio en francés, pero tratando, en la medida de lo posible, de agradar al público local. Por eso se representó, por ejemplo, en noviembre de 1810, *Geneviève de Brabant* (*Genoveva de Brabante*), un drama lacrimoso del que pensaron que podía tener especial interés para «los moradores de Barcelona» por evocar las aventuras de esa desgraciada mujer que había sido una precursora de la unión entre las dos naciones, al ser Condesa de Barcelona y biznieta de Carlomagno. El *Diario de Barcelona* (16 de marzo de 1812), mientras tanto, daba cuenta de los enfrentamientos en Cádiz entre defensores y adversarios de la reapertura del teatro y se burlaba del atraso de esa ciudad donde en un primer tiempo habían rechazado la reapertura. El motivo de la importancia concedida por los franceses al teatro, que aparece por ejemplo en la correspondencia de M. de La Forest, el embajador en Madrid, se explica muy claramente en otro artículo del *Diario de Barcelona* del 22 de febrero de 1812. El articulista imagina una conversación entre un general insurgente y uno de sus espías que le cuenta lo que ha observado entre los franceses. Le recuerda que una de las primeras medidas que tomó Suchet, después del sitio de Zaragoza, fue abrir el teatro, como buen político. Sigue una evocación idílica de la vida en las ciudades ocupadas, Madrid, Zaragoza, Granada, Sevilla... en las que dice haber visto al pueblo español juntarse con los franceses para disfrutar de los espectáculos. Esto desespera al general insurgente que reconoce y lamenta la habilidad de los franceses y la superioridad de su política:

Nuestros enemigos estudian el carácter de los españoles e intentan ganárselos. Este uso y esta política siempre fueron adoptados por las naciones civilizadas y cultas. Hubiera querido que los franceses no actuasen así ya que lo que hacen desmiente constantemente lo que decimos de ellos.

La propaganda utilizó los mismos argumentos en Madrid donde *La Gazeta* reconoce el atraso del teatro español, consecuencia, según el articulista, de los defectos del régimen anterior a la llegada de los franceses, calificado de «despotismo teocrático». Se anuncia que con las nuevas autoridades y gracias a una crítica «racional y moderada» se van a corregir los defectos de los que todavía adolece. Es sorprendente ver, en este mismo

artículo, de ideología afrancesada, la poca estimación que tenían de los dramaturgos españoles, comparados con los franceses:

Tuvimos. . . un gobierno suspicaz y príncipes supersticiosos que temían la ilustración y que procuraban tener comprimidos los ingenios baxo el yugo servil del bárbaro que eligieron por instrumento de su despotismo teocrático... Por eso tuvieron ellos un Corneille, un Racine, un Crébillon y un Molière y nosotros no pasamos ni en aquel siglo ni en el siguiente de un Lope de Vega, un Calderón y un Moreto (*La Gazeta de Madrid* del 17 de enero de 1810).

Para demostrar la supuesta superioridad de los teatros dirigidos por los franceses, se controlaba el repertorio, tratando en la medida de lo posible, de desterrar las obras que ellos consideraban extravagantes, como las comedias de magia, de santos o de moros. Había que representar, al contrario, obras que respetasen las tres reglas de la unidad de acción, tiempo y lugar. El «buen gusto» neoclásico se impuso sobre todo en el Príncipe, mientras que se dejaba más libertad al teatro de la Cruz que sólo vivía de las entradas y debía dar al público las obras que más le gustaban. En el «Teatro Nacional» se dieron bastantes traducciones, la mayoría del francés, y merece la pena detenerse en algunas obras antimonacales, que presentaban como un modelo a seguir por España, la política seguida por Francia para acabar con los abusos del clero regular. Pensamos en *Fenelón o Las religiosas de Cambray*, original de M. J. Chenier y en *La Novicia o la víctima del claustro*, de La Harpe. Estas dos obras denuncian el crimen de los votos forzados de algunas jóvenes, víctimas del despotismo y de «la tiránica violencia de interesados padres» y sugieren que, gracias a la sabia política de José Bonaparte, se podrá en España acabar también con estos abusos, respetando la religión. Veamos, por ejemplo, este fragmento de *La Novicia o La víctima del claustro*, perfectamente «análoga a las circunstancias»:

De Dios el brazo ya se alzó, y los hombres,
De tan ciegos errores convencidos,
Bendicen ya la mano de un gobierno
Humano, justo, religioso y pío,
Que la sagrada Religión respeta
Y que arranca la venda al fanatismo.
(Acto II, Escena IV)

Los franceses tenían mucho cuidado en presentarse como buenos católicos que sólo querían reformar la sociedad española, respetando la religión y a los buenos sacerdotes. Por eso explicaba un artículo de *La Gazeta* el verdadero sentido del drama de La Harpe traducido y adaptado al español:

No sólo la moral de este drama es útil, sino que la religión está representada en él con toda la dignidad que le conviene, al mismo tiempo que inspira horror hacia los padres insensibles que sacrifican bárbaramente a sus hijos y los entregan a la desesperación, encerrándolos por fuerza en un claustro, inspira también la mayor veneración a los dignos ministros de una religión santa y benéfica, cuyas piadosas manos detienen las víctimas que llevan arrastrando al altar y que les prohíben, en nombre de Dios y la Iglesia, hacer votos que no están dictados por la vocación (*La Gazeta* del 6 de junio de 1810).

No cabe duda de que 1810, el año en el que se representaban estas obras, fue también el año en que José Bonaparte, después del éxito de su expedición en Andalucía, pudo creer que iba verdaderamente a poder gobernar. Entonces fue cuando uno de los dramaturgos que más se había comprometido en la denuncia contra la ocupación francesa, don Gaspar de Zavala y Zamora, aceptó pasar al servicio del nuevo Rey, escribiendo dos obras originales para celebrar, el 19 de marzo de 1810, «los días del Augusto Monarca»: *La Clemencia de Tito*, comedia en tres actos y *El Templo de la Gloria*, alegoría dramática. Es difícil saber si esta versatilidad ideológica del experimentado dramaturgo fue el resultado de una conversión o, como dice el crítico Guillermo Carnero, del «sistemático servicio a los vientos dominantes en cada momento, también explicable en quienes no creen poderse permitir el lujo de tener ideas propias y sufrir las consecuencias» (1991: 29).

El caso es que Zavala y Zamora guarda cierta moderación en el tono de las alabanzas al nuevo rey. En *La clemencia de Tito*, comedia en verso, lo único que hace es sugerir una semejanza entre el emperador de Roma, Tito Vespasiano, «gloria de Roma», «honor de sus patricios», «suprema delicia de los Dioses» y el nuevo Rey de España. En la alegoría dramática *El Templo de la Gloria*, vuelve a la estética empleada en sus obras anteriores rabiosamente anti-francesas, tales como *La Sombra de Pelayo*. Recurre de nuevo a la figura de la España encadenada cuya atención se disputan por un lado el Despotismo y el Error y por otro la Verdad, el Desengaño y el Interés del hombre. La identificación del Error y el Despotismo con la lucha de los insurgentes se produce cuando se oye al Error alentar a los Iberos a luchar «como en los tiempos de Pelayo». Sale entonces el Desengaño para denunciar al «fanatismo intrépido y violento». El triunfo de la Verdad se representa, de manera espectacular, cuando un destello de su divina luz le devuelve la vista a España que puede entonces tornar los ojos al Templo de la Gloria donde se proclama el amor de José Bonaparte a España:

Aparece una vistosa decoración de templo que están edificando con el mayor ahinco varios obreros, y en el centro se eleva una ara todavía informe y en su base se lee una inscripción que dice: «A España el Amor de José 1º». Al descubrirse la decoración se ve a España magníficamente ataviada y sus cadenas y el Despotismo y el Error a sus pies con ellas.

La exaltación de la misión regeneradora de los franceses se expresó en unas pocas obras escritas por afrancesados. Es el caso de *Calzones en Alcolea*, una tragicomedia de Antero Benito Núñez, dramaturgo aficionado y canónigo de la catedral de Granada. Sabemos que esta obra se representó en Granada y dos días en Sevilla, el 15 y el 16 de abril de 1811, donde el teatro bajo el control de los franceses funcionó treinta y un meses sin interrupción, del 1º de febrero de 1810 al 27 de agosto de 1812. En *Calzones en Alcolea*, el héroe es un capitán francés, Alverto, valiente y cortés y del que está enamorada Laura. Alverto lucha contra unos bandoleros, Calzones y Malacara, unos guerrilleros presentados como enemigos de la patria al oponerse a la unión con Francia. Se insiste en lo que fue uno de los ejes constantes de la propaganda francesa: el papel nefasto de los frailes que apoyan a los guerrilleros y usan de su influencia para seducir y manipular al populacho. Se pone de relieve, al contrario, la importancia de los buenos sacerdotes que, como don Justo, predicán la paz y la colaboración con los franceses. Laura recuerda que un argumento a favor de la unión de Francia y España es el origen francés del mismo Fernando VII:

¿No fue, di, Felipe quinto
 Francés? ¿Y por coronarle
 La Andalucía y Castilla
 No derramaron su sangre?
 ¿Ese mismo Fernandito
 De quien mil felicidades
 Sin conocerlo la España
 No sé por qué se persuade,
 Es de origen español?
 ¿No es, di, francés su linaje?

(Acto I, escena 1)

Hay una clara idealización del capitán francés, Alverto, que siempre actúa con generosidad y elegancia. Arenga por ejemplo al pueblo antes de lanzar el ataque victorioso contra los bandoleros para tratar de evitar muertes. Eliminados los malvados, saca la moraleja de la fábula que se ha representado en el escenario: los verdaderos patriotas son aquellos que ayudan a los franceses, sabiendo que es inútil oponerse al «grande Emperador» que se preocupa de los intereses de las dos naciones:

Venid amigos, vos sois
 Los patriotas verdaderos.
 Conocéis los intereses
 Del país, y que el esfuerzo
 Contra el grande Emperador
 No es más que arruinar los pueblos.
 Estando quieto el paisano,
 ¡Quántos desastres, o cielos
 Se hubiera ahorrado el país!
 El Emperador atento
 Al interés de la Francia,
 Y la España a un mismo tiempo,
 Baxo su alta protección,
 Os da un Rey, y un rey tan bueno,
 Que aún de sus más enemigos
 Se ha conciliado el aprecio:
 Si ¡amable y sabio Josef!

(Acto tercero, escena octava)

El tono era muy diferente, en la misma época, en la España insurrecta, en la que la campaña contra los franceses fue de una violencia inaudita. Se les acusaba de todos los males en una multitud de papeles, de caricaturas y pasquines y se escribieron muchas obras de teatro antifrancesas. Estas obras, a menudo cortas, se burlaban despiadadamente de los «gabachos», presentados como impíos, ladrones, crueles, borrachos, lascivos y totalmente grotescos con sus ínfulas y sus proyectos de regeneración. Ya en la tragicomedia afrancesada de la que acabamos de hablar, se intentaba desacreditar esta campaña, afirmando que era exagerada y que los franceses no podían ser tan malos como los pintaban:

... Aquesos Franceses
 No serían tan infames,

Tan viles, tan inhumanos,
Que a los niños ensartasen
En sus fieras bayonetas,
Después que a sus pobres madres
A vista de los maridos,
Cubren de infamia y de ultrage;
Calzones en Alcolea (Acto 1º escena 1ª)

Los más odiados entre los franceses eran lógicamente los jefes de la invasión, Napoleón, apodado a menudo «Napoladrón», su hermano José Bonaparte, «Pepe Botellas», considerado como un usurpador y Murat, el responsable de la terrible represión del 2 y 3 de mayo de 1808.

A Napoleón se le representa como el mayor de los monstruos, enemigo no sólo de España sino del mundo entero que ya está indignado por su hipocresía:

Las incautas Naciones han caído.
Todas lloraron el doblez infame
De tus dolosas máximas; el Indio,
El Musulmán, el Ruso, el Sueco honrado,
El Polaco, el Danés, y aún el altivo
Y formidable Austriaco. Mas todos
Llenan de execración tu nombre impío.
La Alianza española con la Nación inglesa (escena III)

La perfidia es, en efecto, el rasgo dominante de la imagen que se popularizó entonces del Emperador, lo que permitía disculpar a los españoles. Así podían afirmar que no habían sido vencidos en una batalla leal, sino vilmente engañados. Dos comedias se centran en el episodio de la reunión en Bayona de Napoleón con la familia real española, para denunciar lo que fue, según su autor, una traición: la *Comedia sin fama, Nuestro Rey Fernando 7º en el complot de Bayona*, en dos actos, de don Antonio Valladares de Sotomayor y la *Renuncia violenta de Fernando 7º o La catástrofe de Bayona*, drama en dos actos que se representó en el teatro de la Cruz, del 9 al 12 de noviembre de 1813 y luego, del 30 de diciembre al 2 de enero de 1814.

En ambas obras el engaño de Napoleón es doble. Atrae con falsas promesas de alianza a Fernando a Bayona y luego le obliga a abdicar en favor de Carlos IV pero ocultándole que éste ya había cedido la corona al Emperador.

La Mentira Francesa es la protagonista de otra obrita alegórica escrita por José Barbieri, *El engaño francés o El valor español* (existe un manuscrito de esta obra en la BN de Madrid, nº 20.091/16) representada en el teatro de la Cruz, en 1808, del 17 al 26 de septiembre. En ella se puede ver a España rodeada de la Felicidad, la Lealtad, la Fama y el Valor español reprochar su cobardía al «corso cruel»:

¡Que alevosamente
No teniendo valor contra la España
La sorprendisteis con la vil cautela.
Horrible acción, empresa tan villana,
Más que lustre es borrón de vuestra historia.

Napoleón, calificado de «monstruo», de «tirano de intención malvada», de «tigre sediento de la sangre humana», de «usurpador de los sagrados fueros», reúne en su odiado personaje, «todas las furias del infierno» y aparece como un demente que llega a rebelarse contra las mismas leyes de la razón y de la divina Providencia. La locura y el carácter diabólico y grotesco del Emperador caracterizan también cuatro obritas publicadas en 1808 y pensadas para ser leídas o representadas en casas particulares. *El fin de Napoleón por sus mismos secuaces*, «tragedia burlesca en un acto, con una carta del infierno al Emperador de los diablos, en que se le da quejas de su mal proceder», por P.D.Y.O.Y, da una visión ridícula de todos los dignitarios franceses que habían ido a España. El Emperador sale al escenario sentado en un sillón de barbero, José va montado en un burro y seguido de Murat que va huyendo del campo de batalla con otros refugiados.

En *Trágico-Media Infernal, Napoleón y sus satélites, residenciados por el Rey del Abismo*, en un acto, segunda parte de la tragedia burlesca *El fin de Napoleón*, por el mismo autor, se representa la lucha entre Napoleón y otros demonios para ocupar el primer sitio en el infierno.

Napoleón desesperado, escena trágica unipersonal, es un largo monólogo del Emperador que, al ver que ha fracasado en España y darse cuenta de la inmensidad de sus crímenes, sólo piensa en morir y en entregarse «a las deidades infernales».

En *Napoleón rabiando*, «quasi comedia» por don Timoteo de Paz y del Rey, también se imagina la muerte tragicómica del Emperador cuando se da cuenta de que va a caer en manos del pueblo de Bayona. Prefiere entonces ahorcarse, y muere blasfemando:

Sepan que muero dado a los demonios
Y que si, como no puedo pudiera,
Con el género humano acabaría
Y aun con la Religión y la Iglesia.

Por fin, en 1813, después de la salida definitiva de Madrid de los invasores, todavía se representaba en el teatro de la Cruz, una obrita satírica, en un acto, que reunía en el escenario a Napoleón y a Fernando: *Fernando y Napoleón en sencilla diversión o El juego de prendas*. En un ambiente amable que recordaba el de los *Cartones para tapices* de Goya, se les veía divertirse con un juego de prendas. La cifra cuatro se le atribuía a Napoleón que, por tres veces debía decir «ése soy yo» cuando se evocaban tres prendas análogas a los rasgos que le atribuía la propaganda de los patriotas españoles: un monstruo, Judas y el Diablo.

Contrastando con este ambiente ameno, en otras obras patrióticas se caía en la escatología. Este es el caso de *La muerte de Murat, escena trágica, o sea semi-unipersonal, joco-seria*, donde se imaginaba la muerte repugnante del Duque de Berg. Murat era uno de los franceses más odiados desde el Dos de mayo y ya lo había mostrado Francisco de Paula Martí como un personaje maquiavélico en su tragedia *El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoíz y Velarde*, en la que sugería que el general francés había provocado la sublevación de los madrileños para poder castigarlos mejor, darles «una lección». En la obrita joco-seria, se imagina que, estando a punto de caer en manos del pueblo de Madrid, Murat no encuentra una forma de morir más digna de él que tirarse de cabeza a un retrete:

Una Y griega asquerosa se presenta,
Pues ahogado muera y sumergido
Entre inmundos excrementos, quien sus glorias

Tan triste finaliza...

Tampoco se libró de las bromas escatológicas el propio José Bonaparte que fue presentado en el primer cuarteto de una obrita antifrancesa, *El juego de las provincias de España*, como un cobarde que huía de España, muerto de miedo y oliendo muy mal:

Amigo Rey de Copas ¿dónde vas
Que tan de prisa dexas a Madrid?
Y si mal no me engaña mi nariz
No es ámbar lo que exhalas por detrás.

El apodo «Rey de Copas» que aquí se usa procedía de una verdadera campaña de los españoles para burlarse del rey que querían imponerles. Lo presentaron sistemáticamente como un frívolo rey de la baraja, borracho y lascivo, e hicieron que él mismo reconociera esos defectos en algunas obras satíricas. Félix Enciso Castrillon escribió incluso toda una pieza jocosa en un acto *El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño* para popularizar una imagen grotesca del rey que perdía toda compostura después de beber el vino de la tierra. Esta obrita tuvo un éxito extraordinario y se representó en muchos teatros, en Madrid, en Sevilla, en Palma de Mallorca. . . El actor José Oros se hizo famoso interpretando el papel del Rey borracho. Cotarelo y Mori en su libro sobre *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* afirma que cuando volvió el Rey a Madrid en 1809, al tener noticia de ese éxito, «dispuso que Oros y sus compañeros representasen aquella farsa en el teatro de la Casa de Campo» (1902: 415).

Uno de los rasgos que permitía ridiculizar fácilmente a los «gabachos» era su falta de dominio del castellano que aparece de manera sistemática en las obras de propaganda. En *La arenga del Tío Pepe en San Antonio de La Florida*, por J. A. de C., representada en la Cruz, en 1813, aparece un Rey ridículo que habla por monosílabos y chapurrea un lenguaje ininteligible en el que mezcla giros italianos con palabras castellanas mal pronunciadas. Una imagen parecida da Antonio Valladares de Sotomayor en *La Gran victoria de España en Vitoria*, del Rey José que huye vergonzosamente y ya no sabe expresarse correctamente:

¡Ah, desgraciado! ¡A Pamplona! ¡A Pamplona!
Donec moa tu frac (*A un soldado y cambia de levita*)
A Pamplona l'espagnolo... (*Mirando a la derecha*) Alón.Alón.

También se acusaba a los soldados franceses de «no hablar en cristiano», de repetir constantemente el *alón, alón* y el *güi, güi*, que, según una frutera del *Sermón sin fruto*, le recuerda el gruñir de los cerdos. Todos los «gabachos», desde el general al soldado raso, aparecen como grandísimos ladrones y una vendedora del *Sermón sin fruto*, Marica, declara que hay que tener mucho cuidado con estos parroquianos que «se fían más en sus uñas que en su bolsillo». Asociada a esta campaña que se dio en los escritos y los teatros, se lanzó otra campaña de desprestigio, a partir de caricaturas que se burlaban de los mismos defectos y vicios de los franceses. Por ejemplo, a partir de la farsa *El sermón sin fruto*, se vendió un grabado sobre el mismo tema con la caricatura del Rey José subido en un púlpito y arengando a los fieles, mientras le sopla el diablo lo que debe decir y unos soldados franceses están robando a los oyentes, metiendo la mano en su bolsillo. Esa caricatura que fue tan popular como la pieza jocosa se titulaba *Ynfunde Luzbel a José Botellas que predique en Logroño mientras sus agentes rovan*.

Este sentimiento antifrancés que era una forma de afirmación nacional llegó a ser tan fuerte que se acercó al odio verdadero y se tradujo en una gran violencia incluso lejos de todo campo de batalla como ocurrió en Valencia, en la primavera de 1808 o en Madrid, como cuenta en su diario el actor Rafael Pérez:

El día 14 de octubre en que cumplió 24 años el virtuoso Fernando, se vistió la Corte de gala, hubo salva e iluminación, pero se manchó Madrid con la sangre de dos franceses que el pueblo enfurecido descubrió, mató y arrastró por las calles. Acontecimiento horroroso que volvió a asutar a las gentes pacíficas y puso en cuidado al gobierno (Pérez, 2008: 150).

Si el asesinato de dos franceses «por el pueblo enfurecido» bastaba para «poner en cuidado» al gobierno ¿cuál no sería su preocupación al enterarse de la matanza de más de un centenar de franceses, en junio de 1808, en la ciudadela de Valencia? Los hechos ocurrieron en los días cinco y seis de junio, mientras amenazaba la ciudad un ejército mandado por el general Moncey que no logró entrar en ella. La responsabilidad de la matanza se suele atribuir a las intrigas de un personaje exaltado, el canónigo Baltazar Calbo, que había venido de Madrid e intentó hacerse con el poder, apoyándose en el descontento del pueblo valenciano por la pasividad de la Junta Suprema que dirigía la ciudad. Existe un curioso documento publicado en Tarragona dos años después y que recoge la versión que dio de este acontecimiento el Teniente General de los Reales Ejércitos, Don Enrique O'Donnell en el discurso que pronunció en «la apertura del Congreso Provincial, celebrada en la presente ciudad, el día 17 de julio de 1810». El discurso que aspira a ser ejemplar denuncia el maquiavelismo del canónigo Calbo, oriundo de Segorbe, al que presenta como el único culpable. Después de alertar a los aproximadamente trescientos franceses que estaban en la ciudadela, diciéndoles que iban a ser degollados y que debían intentar huir, corrió la voz de que se iban a fugar con la complicidad de la Junta. En este documento se insiste mucho en la diferencia que hay que establecer entre el noble pueblo valenciano y el «populacho» que se dejó manipular y siguió al agitador: «los sublevados eran de las heces del populacho: gente llena de fiereza y barbarie, una turba de asesinos abandonados a un furor poco común... una chusma que no podía sino impropriadamente llamarse pueblo».

La misma visión encontramos en una «comedia nueva original en quatro actos por D. F. E. Castrillón», titulada *Defensa de Valencia y castigo de traydores*, que fue estrenada en el teatro de la calle de la Cruz, el día 29 de octubre de 1808. La obra de teatro da, para el público y la opinión en general, la versión oficial de unos hechos tan espantosos como fue la matanza de franceses, «avecindados», que habían sido encerrados en la ciudadela, en un primer tiempo, para protegerlos. Demuestra que no se puede culpar al noble y generoso pueblo valenciano que logró salvar la vida de algunos inocentes sino al maquiavelismo de un personaje que en la comedia se llama don Antonio, y representa claramente al verdadero Baltazar Calbo, que por ambición y siendo traidor a su patria, intentó sembrar la anarquía, incitando a la plebe a matar a los inocentes prisioneros:

El tal Don Antonio
Fue quien sugirió la idea
De la huida de los franceses,
Y a éstos de que se huyeran;
Pues afectando sigilo, les avisó se pusieran
En salvo, puesto que el pueblo

Iba a pedir sus cabezas
En esta noche pasada.
.....
Con dobles intrigas juega
Para conseguir sus fines.
(Acto III, Escena Primera)

La obra sugiere que hay que desconfiar del pueblo que a veces puede transformarse en plebe. Las dos palabras se usan en esta obra en la que se nota muy bien la oscilación de la élite entre la exaltación de un pueblo idealizado, representado aquí por Manuela, la tabernera, y su criado Blas, y la execración de la «chusma», esa «quadrilla fiera de asesinos» que obedecieron a don Antonio.

Para que la lección llegase verdaderamente al público, se representó, en el escenario del teatro de la Cruz, la muerte del traidor don Antonio y el acto tercero acaba con la acotación siguiente:

Vista de plaza: en el medio un cahadalso, donde se verá el cadáver de D. Antonio.
Varia gente del pueblo estará al rededor, y entre ella, Manuela, el Cabo y Blas.

Se sabe que el odio a los franceses dejó huellas en la memoria de los españoles hasta bien entrado el siglo xx y el historiador José Álvarez Junco recuerda que el Dos de Mayo siguió siendo motivo de movilizaciones francófonas que derivaban a veces en «agresiones a los *gabachos* residentes en España que osaban asomarse a la calle el día de esta celebración» (2001: 122).

Sin embargo, es interesante notar que en algunas obras de teatro representadas a partir de 1812, cuando pudieron organizarse los liberales, se modificó el tono de los ataques. Los liberales identificaron el patriotismo con la defensa de la libertad. Más que la nacionalidad, lo que importa en una obra como *La Batalla de los Arapiles o Derrota de Marmont*, de F. Garnier González, es el compromiso de los personajes con la lucha contra el despotismo. Más que ser español o extranjero, lo que importa es ser defensor de la Constitución o del servilismo. El General de División francés, Bonnet, sigue siendo fiel a Marmont, General en Jefe de las tropas francesas, pero declara que la guerra en España es injusta y contraria a los propios intereses de sus compatriotas. El edecán 1º de Marmont, Lilli va más allá y se niega a actuar contra el honor como se lo pedía el Mariscal que no quería respetar la inmunidad del emisario de Wellington. La fraternidad entre este emisario, el español Julián Sánchez, y el edecán francés, es superior al nacionalismo. Lilli se rebela contra el despotismo que ha impuesto Napoleón, «segundo Atila», y se pasa al ejército anglo-hispano. Así podrá luchar contra el despotismo encarnado por Napoleón, «el vil» al que sirvió y del que entonces abomina. La tensión entre fidelidad a la patria y aceptación de ideales que triunfan en el extranjero también se escenifica en la pieza liberal *La Constitución vindicada*, drama en un acto de Francisco de Paula Martí. Muestra cómo los serviles, representados por el vejete don Ruperto, intentan constantemente desprestigiar la nueva Constitución, acusándola de ser de inspiración francesa, es decir, nefasta para todos aquellos que opinaban que nada bueno podía venir del país vecino. La respuesta contundente a tales insinuaciones, la da el sargento liberal, convencido y sincero, que deja bien claro que lo importante es que la Constitución sea justa:

Sea francés o tudesco
Lo que es verdad es verdad.

Y no vengáis con cuentos
 Porque diré disparates.
 (Escena XIII)

La existencia de este nacionalismo xenófobo que rechazaba todo lo que venía de fuera, permite comprender mejor la trascendencia del estreno, en 1812, en medio de una verdadera guerra literaria entre serviles y liberales, de la tragedia de Martínez de la Rosa, *La Viuda de Padilla*. En esta obra se fundía la identidad nacional con la defensa de la libertad, al recoger el mito de las libertades medievales aplastadas en Villalar y al afirmar que España había sido, en Europa, la nación que se había adelantado a las demás en la lucha contra el despotismo. La importancia de *La viuda de Padilla*, como muy bien ha dicho el profesor Alberto Romero Ferrer

radica fundamentalmente en su apego a las tesis liberales de carácter radical, que subrayan una tradición española en defensa de las libertades y de lucha contra la tiranía, una peligrosa tradición que entroncaba directamente con los hechos de la Revolución Francesa y que se enfrentaba a la concepción tradicionalista de la Historia de España que defienden los absolutistas (2007: 51).

Y no deja de ser altamente simbólico que fuese precisamente esta tragedia la elegida para obsequiar al glorioso Lord Wellington cuando visitó Cádiz. Podía ser una manera de recordarle que los españoles que agradecían la ayuda de la Gran Bretaña, se habían, hasta cierto punto, adelantado a ella en la lucha por la libertad. Como se decía en el *Bosquejo histórico de la Guerra de las Comunidades* que se publicó con la tragedia, en 1814:

La nación española tiene la gloria de haber sido la primera que mostró en Europa tener cabal idea de monarquía templada en que se contrapesen todas las clases y autoridades del Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ANDIOC, René (1976) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March - Editorial Castalia.
- CARR, Raymond (1990), *España: 1808-1975*, Barcelona, Ed. Ariel.
- CARNERO, Guillermo (1991), «Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento* a cura di Ermanno Caldera, Biblioteca di Cultura, Bulzoni editore, Roma,
- COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid.
- FOY, Général (1827), *Histoire de la Guerre de la Péninsule*, Paris, t. IV.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008), *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la literatura española*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.
- GUERRERO, Doctor José (1809), *El triunfo de Talavera*, Drama heroico en dos actos, Imprenta de la viuda de Muñoz e hijo, Murcia.
- LARRAZ, Emmanuel (1988), *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- LOVETT, Gabriel H. (1975), *La guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, Barcelona, Ed. Península, t. 1.

PÉREZ, Rafael (2008), *Madrid en 1808. El relato de un actor*, Biblioteca Histórica de Madrid, Madrid.

ROMERO FERRER, Alberto (2007), *Las lágrimas de Melpómene*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz.